

**DECLERCQ, Gilles, et Jean DE GUARDIA (dir.), *Iconographie théâtrale et genres dramatiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, 272 p.**

Florence Naugrette

Numéro 45, printemps 2009

Le Québec à Las Vegas

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/044282ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/044282ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF)  
Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)  
1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

Naugrette, F. (2009). Compte rendu de [DECLERCQ, Gilles, et Jean DE GUARDIA (dir.), *Iconographie théâtrale et genres dramatiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, 272 p.] *L'Annuaire théâtral*, (45), 194–198.  
<https://doi.org/10.7202/044282ar>

Théâtre Parminou, de Victoriaville, pour la création d'interventions et s'est associée au Mouvement belge de Théâtre Action.

En fin de volume, et comme pour ne rien oublier ni personne, plusieurs auteurs s'intéressent aux questions du militantisme en association avec le théâtre de rue, le féminisme, le cinéma militant homosexuel, le théâtre révolutionnaire de l'immigration et l'irruption sur la scène du « tiers exclu ». Gérard Leblanc, presque en guise de conclusion, pose la question de l'avant-garde, dont Mai 1968 marque le retour en France. C'est alors que le cinéma rompt avec son statut de marchandise culturelle et que le théâtre s'engage dans un questionnement sur son fonctionnement et sur la gestion de sa production. L'ouvrage se termine sur la publication d'un scénario inédit d'Armand Gatti, *Les Katangais*, dont l'auteur, dramaturge et cinéaste, a donné lecture pendant le colloque. Neveux intitule sa présentation de Gatti « La révolution nous brûle », en référence aux actions situationnistes menées à Strasbourg en 1966 et qui annoncent Mai 1968. Il s'agit là d'un bel hommage à Gatti qui, envers et contre plusieurs, continue de laisser entendre une voix dissidente unique.

Ce que montre cet ouvrage, en filigrane, c'est que l'agitation sociale et politique des années 1970 n'a pas changé le monde comme l'auraient souhaité les militants les plus ardents, mais que le cinéma et le théâtre – disons plutôt un certain cinéma et un certain théâtre – en ont été marqués. Les relations entre l'art et la vie, entre le politique, l'idéologique et l'artistique en ont été transformées. Les études réunies ici offrent un panorama des manifestations mili-

tantes des années 1970 d'un point de vue historique. Elles donnent aussi des éléments de définition et de théorisation qui nourriront sans aucun doute les recherches encore à venir, au Québec et ailleurs, sur ce sujet très précis du théâtre et du cinéma militants.

**Hélène Beauchamp**

École supérieure de théâtre  
Université du Québec à Montréal

DECLERCQ, Gilles, et Jean DE  
GUARDIA (dir.), *Iconographie  
théâtrale et genres dramatiques*,  
Paris, Presses Sorbonne Nouvelle,  
2008, 272 p.

Sous la direction de Gilles Declercq et Jean de Guardia, les collègues et étudiants de Martine de Rougemont, professeure à l'Institut d'études théâtrales de Paris-III, lui offrent un volume de mélanges. Ses deux parties, indiquées par le titre, correspondent à deux axes majeurs de ses recherches en histoire du théâtre.

La première partie, consacrée à l'iconographie théâtrale, met l'accent sur les problèmes de méthode posés par le traitement des images utilisées par les chercheurs. L'apport de Martine de Rougemont est défini par Maria Inès Aliverti, qui retrace la constitution progressive, notamment en France et en Italie, d'une iconologie raisonnée rompant avec une conception illustrative a-critique de l'iconographie. Replacer l'image dans son contexte et en cerner précisément la nature aident à situer le théâtre dans l'histoire des mentalités et des représentations. Nunia Aragonès rappelle l'importance des questions de datation, d'attribution et d'authenticité

pour une utilisation fiable de l'image, et la distinction recommandée par de Rougemont entre la valeur documentaire d'une image et sa valeur esthétique.

Les sources graphiques, qui relèvent de genres distincts, donnent des informations de natures diverses, à manier avec méthode et rigueur en considérant d'abord leur fonction esthétique avant de les prendre pour des illustrations de la réalité théâtrale. Aragonès donne comme exemple différentes images de la Foire Saint-Germain maniées parfois sans précaution. Germain Bapst, dans son *Essai sur l'Histoire du Théâtre*, a ainsi repris sans perspective critique et traité comme document brut une image dérivée peu réaliste du *Plan de la Foire Saint-Laurent* de Iollant ; autre exemple : la *Vue de la Nouvelle Décoration de la Foire Saint-Germain* après son incendie embellit son sujet dans une visée légitimante. De même, les frontispices obéissent à des conventions propres, sans figurer mimétiquement la scène de l'époque ; c'est ce que montre Catherine Guillot en établissant une typologie des frontispices en fonction des genres : ceux de tragédies, qui figurent souvent le moment horrifique ou haletant, rivalisent davantage avec la peinture d'histoire qu'avec le spectacle, et représentent moins des épisodes de l'intrigue que des moments de la fiction assumés sur scène par un récit ; tandis que les frontispices de comédies identifient souvent l'emploi comique dominant dans la pièce représentée. Dans quelle mesure cet autre art mineur qu'est l'écran représente-t-il fidèlement la scénographie de la création ? Nathalie Rizzoni, à partir de l'exemple des *Petits comédiens* de Pannard, montre que, selon le support, la représentation du lieu scénique y est plus ou moins

fidèle ; la diffusion de ces écrans signale au moins la fortune de l'œuvre, et les endroits de la pièce représentés dans les séries indiquent les morceaux à succès. Pour un genre aussi spectaculaire que la féerie, les images suffisent-elles à donner une idée juste de ses séductions oculaires ? Pour répondre à cette question, Catherine Naugrette part de l'exemple emblématique du *Château des cœurs*, féerie de Flaubert qui ne fut pas représentée de son vivant, mais dont la première édition fut illustrée par des décorateurs. Se focalisant sur les effets merveilleux ou virtuoses permis par les escaliers dans les féeries (comme dans les drames ou mélodrames romantiques contemporains), elle montre à quel point les dessins et gravures en noir et blanc peinent à nous donner, aujourd'hui, une idée de la sidération que pouvaient produire leur illumination, leur transformation, et autres trucages dont ils faisaient l'objet, et qu'en complément, la double lecture des didascalies et des critiques contemporains (tel Théophile Gautier) peut stimuler aussi notre imagination.

Le maniement de la source photographique exige d'autres types de précautions. Anne-Laetitia Garcia y est confrontée, dans son analyse du jeu de Maria Callas, à partir des photos de la *Medea* de Luigi Cherubini (mise en scène d'Alexis Minotis, 1961) conservées à la Scala : le photographe dispose d'angles de vue inaccessibles au spectateur ; sa focalisation fait fi de la distance entre la scène et la salle ; il peut zoomer sur la diva seule ; les photos de la répétition ne sont pas toujours distinguées des photos de la représentation ; le cliché tend à figer le personnage en statue (les photos ratées, car floues, donnent parfois paradoxalement une meilleure idée du mouvement) ; les moments

dramatiques et les pantomimes sont privilégiés. Cependant, ces photos rendent bien compte de l'usage que Callas faisait de son visage, de la stylisation signifiante de ses postures et de l'usage expressif du haut du corps, dont les jambes bien ancrées sur le plateau assurent la stabilité.

La source filmique est évoquée par Virginie Johan, qui témoigne des difficultés rencontrées dans l'élaboration d'un corpus documentaire filmique du *kuttiyattam*, théâtre traditionnel indien. Elle justifie le parti pris d'alterner images fixes et images animées par les particularités de l'alternance entre mimésis, diégèse et retours en arrière dans cette forme théâtrale.

Peut-on utiliser les images religieuses comme sources documentaires théâtrales ? C'est ce que propose Stefana Pop-Curseu, qui voudrait démontrer la « théâtralité » propre de la frise de l'église moldave d'Arbore, qui représente la décollation de saint Jean-Baptiste et la danse de Salomé. La notion de « théâtralité » prend ici un sens trop extensif : peut-on vraiment parler de la « théâtralité » d'une représentation picturale, sous prétexte qu'elle représente une danse, forme de spectacle accompagnant les banquets royaux ?

Quel statut, documentaire ou artistique, ou les deux, accorder à une revue d'art ? Marc Du villier, étudiant la fonction accordée par Edward Gordon Craig à la publication de croquis de mise en scène dans *The Mask* et son souci de leur « rendu visuel », montre la volonté assumée du créateur, sinon de faire école, du moins de laisser une trace de l'impression produite par ses mises en scène ; d'où la valeur

conservatoire de cette revue pour l'histoire du théâtre.

Enfin, c'est le dispositif muséographique qu'étudie Mathilde Le Gal. Elle définit l'usage des objets dans les expositions sur le théâtre (cahiers de régie, éléments de décor, maquettes, costumes, livres, notes, affiches, programmes, coupures de presse, vidéos, photographies, etc.) : leur patrimonialisation les constitue en outils de recherche, lisse leurs particularités et nivelle leur nature esthétique ; leur exposition les fétichise, les constitue en reliques ; le statut de l'objet change, dès qu'on l'extrait de sa collection pour le mettre en relation avec d'autres objets dans une exposition ; isolé au centre d'une pièce sur un piédestal, il tient le discours principal de l'exposition, tandis qu'un à d'autres dans une vitrine périphérique, il est perçu comme un élément contextuel. Enfin, elle montre qu'une exposition d'objets de théâtre célèbre certes les artistes qui les ont créés et les spectacles auxquels ils ont servi, mais aussi l'institution qui a le privilège de les conserver.

La seconde partie de l'ouvrage concerne l'étude des sous-genres théâtraux au service d'une meilleure connaissance des attentes du public.

Deux articles complémentaires concernent la tragi-comédie. Fabien Cavaillé montre que la tragi-comédie en journées des années 1620-1637, si elle emprunte son dispositif temporel aux mystères, n'en est pas pour autant la descendante, puisque ses sujets sont tirés de romans, dont elle constitue une forme d'adaptation. Comme les feuilletons télévisés d'aujourd'hui, elle fidélise un public d'amateurs complices.

Selon l'hypothèse de Cavaillé, la structure éclatée et la composition narrative longue des tragi-comédies des années 1620 à 1637 (André Mareschal, François Ogier, Jean de Schélandre) ont valeur de manifeste pour l'irrégularité contre la doctrine en voie de constitution. Alexandra von Bomhard rappelle qu'Aristote ayant prévu le cas des tragédies à fin heureuse dans le genre tragique même, ce seul critère n'est guère définitoire de la « tragi-comédie » ; mais la notion lui semble pertinente si l'on prend en considération, dans les tragi-comédies des années 1630-1640, la coprésence d'un personnel dramatique élevé et de situations typiquement comiques de même que la parenté du genre avec le roman, dont elle tire son *inventio* et sa *dispositio* irrégulière.

Autre registre mixte, l'héroïcomique. David Schwaeger montre comment Molière l'utilise pour interdire toute posture éthique tenable au « jaloux » dans des genres aussi divers que la farce (*La jalousie du Barbouillé*), la comédie héroïque (*Don Garcie de Navarre*) ou la grande comédie (*L'école des femmes*, *Le misanthrope*) : le jaloux a beau revendiquer un *ethos* héroïque, le décalage burlesque entre genre et registre cantonne nécessairement son discours dans le régime bouffon.

Quatre articles concernent la réflexion critique sur les genres. Jérôme Lecompte étudie la position nuancée du père Rapin sur la « convenance » du genre tragique : tout en militant pour la moralité du théâtre, le père Rapin reconnaît la nécessité, pour la tragédie française, de concéder à la galanterie afin de se conformer au goût des contemporains. Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval scrute les prises de position du

chansonnier et auteur dramatique Charles Collé, dans son *Journal*, à l'égard des genres du théâtre chanté de son époque : l'opéra, le vaudeville et l'opéra-comique. Elle examine ses griefs contre l'inflation des ariettes, et repère ses diverses hésitations génériques dans l'identification des sous-genres du théâtre chanté. Valeska Valipour étudie le rôle de la critique dans l'élaboration du concept de « *bürgerliches Trauerspiel* » et souligne les difficultés que soulève la définition de cette production comme genre, tant sont diverses ses manifestations, qui vont de la tragédie privée (avec grands personnages) à la comédie moralisante. Agathe Novak-Lechevalier analyse la redéfinition paradoxale, par M<sup>me</sup> de Staël, de la théâtralité d'une œuvre dramatique : d'un côté, en effet, le groupe de Coppet envisage le théâtre d'abord comme une pratique ; mais de l'autre, M<sup>me</sup> de Staël reconnaît aux grands dramaturges allemands, notamment Goethe, un génie d'écriture indépendant de la représentation, sensible dans la solitude individuelle de la lecture. Dans son admiration pour un théâtre permettant une réception réfléchie, M<sup>me</sup> de Staël aboutit à une conception du théâtre par *certain*s aspects « épique », au sens brechtien du terme.

Enfin, Frédérique Pint relève les points communs entre le Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski et les mystères médiévaux, tout en soulignant les limites de ce rapprochement : le « sacré laïc » recherché par Grotowski n'a pas les mêmes implications que le sacré médiéval, et Grotowski finit par reconnaître l'impossibilité d'une véritable communion sacrée avec le public.

Ce volume, riche et varié, évite l'écueil de la dispersion qui menace les volumes d'hom-

mages : les contributeurs se sont globalement conformés à l'exigence méthodologique posée par les directeurs de l'ouvrage en situant leurs études dans le cadre des préoccupations épistémologiques de Martine de Rougemont.

**Florence Naugrette**  
Université de Rouen

Vaïs, Michel (dir.), *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, Montréal, Québec Amérique, 2008, 422 p.

Ce dictionnaire, projet des *Cahiers de théâtre Jeu*, est un ouvrage de qualité à tous les égards. Quelle belle initiative ! C'est tout simplement un énorme plaisir de tenir ce livre entre les mains, avant même de l'ouvrir. La reliure est de la plus grande qualité artisanale (à un prix si modique !) – les pages de cet outil de référence majeur, qu'on n'hésite pas à ouvrir tout grand de peur d'en casser le dos, ne s'envoleront pas, même après de nombreuses consultations. Le design de la couverture est par ailleurs impeccable. Cette couverture, qui offre la photo de Denise Morelle et de Marcel Sabourin dans la mise en scène de Jean-Pierre Ronfard d'*Ubu roi* (L'Égrégore, 1962), représente en microcosme tout ce qui caractérise le théâtre québécois depuis son nouveau départ vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et que le *Dictionnaire* illustre si brillamment : la beauté artistique, la rigueur professionnelle, la recherche audacieuse, la créativité originale, l'engagement social, le ludisme subtil ou scandaleux, l'ouverture sur le monde, et le respect des traditions théâtrales qui n'empêche d'aucune façon des performances hautement irrévé-

rencieuses. Et ensuite, le plaisir de commencer le tour de l'ensemble du territoire du théâtre québécois, en feuilletant rapidement le livre, et de se rappeler des moments inoubliables de l'histoire de ce théâtre, en contemplant les belles photos de spectacles, d'interprètes, de mises en scène et de scénographies.

En parcourant les entrées biographiques – concises et néanmoins riches en informations fiables –, les lecteurs auront la preuve que le théâtre québécois est tout simplement, comme le dit Michel Vaïs dans son introduction, « un art vivant, reconnu dans le monde comme l'un des plus dynamiques et inventifs qui soient » (p. 17). Vaïs explique que l'idée de l'ouvrage « était de consigner le parcours de 450 artistes qui ont le plus marqué le théâtre québécois des origines à nos jours » (p. 9). Sept des chercheurs les plus respectés du théâtre québécois forment la cohorte qui a collaboré, avec Vaïs et les *Cahiers de théâtre Jeu*, à la conception de ce dictionnaire et à la rédaction de la plupart des entrées : Hélène Beauchamp, Patricia Belzil, Raymond Bertin, Claire Dé, Jean-Marc Larrue, Renée Noiseux-Gurik et Christian Saint-Pierre. Vingt-six autres collègues y ont aussi contribué. Ces experts ont dû consulter des sources diverses, souvent difficiles à trouver et à vérifier, et aussi adapter leurs informations, quelles que soient la richesse et la durée de la carrière de l'artiste, au protocole éditorial qui imposait le même format et plus ou moins la même taille à toutes les entrées.

Vaïs consacre son introduction à l'exposé des objectifs qui ont déterminé le contenu du *Dictionnaire* et à l'explication des frontières qui ont délimité les champs historiques et artis-